ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint

ARCHIVE

Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 5 – 2009 Offprint

Volume No: Archive Volume 5, 2009
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: June 04, 2009

Παραπομπή ως: Μαστοράκη, Α. 2009. **“**Ανατολική Μεσόγειος 2000 ΠΚΕ,” *Archive*, 5: 12-21 DOI: 10.5281/zenodo.4560572

Ανατολική Μεσόγειος 2000 ΠΚΕ

Λέξεις κλειδιά: *contrapposto*, *pax minoica*, *αρχαϊκή περίοδος*, *αυστηρός ρυθμός*, *δίγλωσσοι αμφορείς*, *ερυθρόμορφος ρυθμός*, *Ευθυμίδης*, *Ζωγράφος του Άμαση*, *Ζωγράφος του Ανδοκίδη*, *ιλουζιονισμός*, *κλασική περίοδος*, *μελανόμορφος ρυθμός*, *μινωική περίοδος*, *μυκηναϊκή περίοδος*

Α. Μαστοράκη, MSc στην Συστηματική Φιλοσοφία:

Abstract

About two thousand years ago, a revolution took place at sea as important as the agricultural revolution on land, seven thousand years earlier. A new type of ship appeared in the Eastern Mediterranean. Purely invented by the peoples of the Aegean, the ship was light, capable of sailing and paddling, and most importantly, had a keel, i.e. immersion in water, resistance to waves and wind and greater stability. This particular Aegean hull, the ancestor of all Mediterranean boats, boldly going out to sea, has changed history and cultural evolution. The spirit of adventure and the hunt for fortune -which the Mycenaeans willingly embraced by the Minoans and Cyclades- liberated after the domestication of the high seas, transformed it into a familiar place of exchange of all kinds: goods, knowledge, cultures, techniques and cultures Doctrines became common property, components of a cosmopolitan culture, to which everyone contributed. A period of peaceful exchanges unfolds before the middle of the 2nd millennium BCE, closely tied to the adventure of the metal that defines it, copper.

Δύο χιλιάδες χρόνια ΠΚΕ περίπου, έγινε στη θάλασσα μια επανάσταση σημαντική όσο και η γεωργική επανάσταση στην ξηρά, επτά χιλιάδες χρόνια νωρίτερα. Στην Ανατολική Μεσόγειο εμφανίστηκε ένας νέος τύπος πλοίου. Καθαρά επινόηση των λαών του Αιγαίου, το πλοίο ήταν ελαφρύ, ικανό να ταξιδεύει με πανί και με κουπιά, και το κυριότερο, διέθετε καρίνα, δηλαδή βύθισμα στο νερό, αντίσταση στα κύματα και στον άνεμο και μεγαλύτερη ευστάθεια.

Το συγκεκριμένο αιγαιοπελαγίτικο σκαρί, πρόγονος όλων των μεσογειακών σκαφών, βγαίνοντας με τόλμη στην ανοικτή θάλασσα, έκανε με την καρίνα του μια τομή στην ιστορία, επιταχύνοντας τον βηματισμό της. Το πνεύμα της περιπέτειας και το κυνήγι της τύχης –που οι Μυκηναίοι ασπάστηκαν πρόθυμα από τους Μινωίτες και τους Κυκλαδίτες– απελευθερωμένα μετά την τιθάσευση της ανοικτής θάλασσας, την μεταμόρφωσαν σε έναν οικείο χώρο ανταλλαγών κάθε είδους: αγαθά, γνώσεις, νοοτροπίες, τεχνικές, κοσμολογίες και δοξασίες γίνονται κτήμα κοινό, συστατικά μιας κοσμοπολίτικης κουλτούρας, στην οποία συνεισφέρουν όλοι. Μια περίοδος ειρηνικών ανταλλαγών ξεδιπλώνεται πριν από τα μέσα της 2ης χιλιετίας ΠΚΕ, στενά δεμένη με την περιπέτεια του μετάλλου που την καθορίζει, του χαλκού.



Εικ. 1: Τοιχογραφία από το ταφικό μνημείο Νε'αμούν στη Θήβα της Αιγύπτου, 1417-1379 ΠΚΕ. Εμφανής η επίδραση του ύφους και της χρωματικής τόλμης της μινωικής ζωγραφικής.

Ο κυκλαδικός στόλος ήταν ο πρώτος που

αναπτύχθηκε στο Αιγαίο κατά την πρώιμη χαλκοκρατία και τα λιμάνια των Κυκλάδων κατέφευγαν πλοία από το Αιγαίο για να ανεφοδιαστούν και για να προστατευθούν. Κατά την μέση χαλκοκρατία ιδρύεται ο πρώτος μινωικός οικισμός κοντά στον ελλαδικό χώρο, στα Κύθηρα, ένας σημαντικός σταθμός για τις επαφές μεταξύ της Κρήτης και της Πελοποννήσου. Αναπτύσσονται, επίσης, οι σχέσεις μεταξύ Κρήτης και δυτικών Κυκλάδων, οι οποίες αποτελούσαν και ένα προγεφύρωμα προς την ανατολική ακτή της Αττικής και την Θεσσαλία. Τέλος, αναπτύσσονται τακτικές εμπορικές σχέσεις με την Συρία και την Αίγυπτο. Μπαίνοντας στην ύστερη χαλκοκρατία, βρίσκουμε την Κρήτη στο απόγειο του μινωικού πολιτισμού και της εξάπλωσής του. Κάτω από πρωτοφανείς συνθήκες ευημερίας, η υστερομινωική είναι η περίοδος πραγμάτωσης πολλών τεχνολογικών, πολιτικών και οικονομικών καινοτομιών[1].

Το συστηματικό εμπόριο ανάμεσα στην Κρήτη και τις Κυκλάδες έκανε τους ερευνητές να μιλούν για μινωικό αποικισμό ή τουλάχιστον εκμινωισμό του κυκλαδικού πολιτισμού, την λεγόμενη μινωική θαλασσοκρατορία (*pax minoica*)[2]. Οι επαφές της Κρήτης με το Αιγαίο εκδηλώνονται κυρίως με τις αυξανόμενες εισαγωγές μινωικής κεραμικής, την υιοθέτηση αρχιτεκτονικών στοιχείων κρητικού τύπου και, επιπλέον, στα Κύθηρα, την Θήρα, την Μήλο και την Κέα, με την παρουσία σημείων της γραμμικής γραφής Α΄[3]. Στις Κυκλάδες υπάρχει αύξηση της εισαγωγής μινωικών αγγείων, χωρίς όμως η επιχώρια κεραμική να χάνει τις ιδιαιτερότητές της. Μιμείται τους μινωικούς ρυθμούς στα μοτίβα διακόσμησης – με φυτικά κοσμήματα, φυτικές ζώνες, σπείρες κλπ. (φυτικός ρυθμός) – στην τεχνοτροπία (του σκοτεινού επί ανοικτού) και στα σχήματα (ψευδόστομοι αμφορείς, ευρύστομες πρόχοι, ρυτά κ.λπ.)[4]. Η παρουσία μινωικών ευρημάτων, όμως, σ’ έναν οικισμό δεν δηλώνει απαραίτητα την ύπαρξη μινωικής παρουσίας, αλλά ούτε και μια άμεση μινωική «επίδραση». Ουσιαστικά, ο λεγόμενος μινωικός αποικισμός στις Κυκλάδες συνίσταται πιθανότατα σε έναν έλεγχο που άφηνε στα νησιά κάποια πολιτική αυτονομία, αλλά επέτρεπε στην Κρήτη, μέσω των αντιπροσώπων της, να διατηρεί ή να επαυξάνει τα εμπορικά της συμφέροντα[5].



Εικ. 2: Ελεφάντινο ανάγλυφο με ολοφάνερα τα χαρακτηριστικά της αιγιακής τέχνης. Βρέθηκε στην Ουγκαρίτ και εικονίζει καθισμένη γυμνόστηθη θεά πλαισιωμένη από δύο ανορθωμένους αίγαγρους.

Ο Evans υποστήριξε ότι ο όρος *pax minoica* δήλωνε μια πραγματική ναυτική αυτοκρατορία, ένα αποικιακό σύστημα που εκτεινόταν μέχρι την Πελοπόννησο. Σήμερα πιστεύεται ότι οι μινωικές επιδράσεις στην ηπειρωτική Ελλάδα ήταν αποτέλεσμα μακρών και δυσανάγνωστων ακόμη διαδικασιών, ενώ σε πολλές περιπτώσεις αντιστοιχούν σε απλή απόκτηση πολύτιμων αντικειμένων από την πλευρά των Μυκηναίων ή

[1] Treuil *et al*. 1996, 233, 303.
[2] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 35.
[3] Treuil *et al*. 1996, 338..
[4] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 68.
[5] Treuil *et al*. 1996, 340.

στην παρουσία Κρητών τεχνιτών[6]. Στις τοιχογραφίες, για παράδειγμα, η τεχνική, τα θέματα και ο τρόπος απόδοσης μαρτυρούν μια έκδηλη συγγένεια με τις μινωικές τοιχογραφίες: όπως και στην Κρήτη, η διακόσμηση αποτελείται από μεγάλες συνθέσεις είτε μικρογραφικές σκηνές πλαισιωμένες από διάφορα γεωμετρικά θέματα. Οι απεικονιστικές συμβάσεις είναι οι ίδιες και τα θέματα προέρχονται από το ίδιο θεματολόγιο: παραστάσεις από το φυτικό και ζωικό βασίλειο, σκηνές με χαρακτήρα αφηγηματικό ή θρησκευτικό κλπ.[7]. Εύκολα όμως διακρίνουμε πρωτότυπα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που τις διαφοροποιούν από τις κρητικές συνθέσεις: «*… η τεχνική παρουσιάζει ορισμένες ατέλειες, αλλά και το θεματολόγιο είναι πλουσιότερο, η εκτέλεση έχει μεγαλύτερη δύναμη και αυθορμητισμό, ο ανεκδοτολογικός χαρακτήρας των λεπτομερειών ενισχύεται σε βάρος της στερεότυπης απεικόνισης*»[8].

Η Συρία, από την άλλη μεριά, με ενδιάμεσο εμπορικό σταθμό την Κύπρο, είναι ο κυριότερος εμπορικός συνεργάτης της Κρήτης. Από εκεί εισάγονται οι χαυλιόδοντες και οι χαναανικοί αμφορείς που βρέθηκαν στην Ζάκρο, για παράδειγμα[9]. Μερικά από τα υλικά των σφραγιδόλιθων, όπως ο κύανος (*lapis lazuli*) από το Αφγανιστάν και το ήλεκτρο από τη Βαλτική υποδηλώνουν εμπορικές σχέσεις με τις αντίστοιχες περιοχές[10]. Επιπλέον, οι εισαγωγές αλάβαστρου και αυγών στρουθοκαμήλου υποδηλώνουν σχέσεις με την Ανατολή και την Αίγυπτο. Φαίνεται επίσης πολύ πιθανό οι Μινωίτες να λειτούργησαν και ως μεσάζοντες στις συναλλαγές των Κυκλάδων με την Ανατολή και την Αίγυπτο, όπως αναφέρεται στα Αιγυπτιακά κείμενα σχετικά με τους Κεφτιού[11].

Η μινωική εξάπλωση στο Αιγαίο φαίνεται πως ήταν πολύ σημαντική: «από την μια πλευρά εξασφάλισε την ασφάλεια, την ανάπτυξη, τις πρώτες ύλες, και τις αγορές για τις εξαγωγές της μινωικής Κρήτης και από την άλλη δημιούργησε ένα κοινό πολιτιστικό υπόβαθρο στο Αιγαίο, πάνω στο οποίο αναπτύχθηκε αργότερα ο Μυκηναϊκός πολιτισμός»[12]. Ήδη από τις ΥΕ ΙΙΒ – ΙΙΙΑ φάσεις, η μυκηναϊκή κεραμική απελευθερώνεται σχεδόν τελείως από την κρητική επίδραση. Τα μοτίβα γίνονται όλο και πιο σχηματοποιημένα και στερεότυπα, κάτι που γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στις εφυραϊκές κύλικες[13], όπου το σώμα των αγγείων είναι διακοσμημένο και στις δύο πλευρές με ένα μοναδικό θέμα (αργοναύτη, κρίνο, ρόδακα κλπ.) ενώ το υπόλοιπο παραμένει ακόσμητο[14].

Κατά την ΥΜ ΙΙΙ Α-Β περίοδο παρουσιάζεται έντονη μυκηναϊκή επίδραση στην κεραμική και τις άλλες τέχνες της Κρήτης. Αυτό δεν δηλώνει απαραίτητα μια μυκηναϊκή παρουσία, αλλά μόνο

[6] Treuil *et al*. 1996, 341.
[7] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 99.
[8] Treuil *et al*. 1996, 354.
[9] Treuil *et al*. 1996, 337.
[10] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 119.
[11] «*Ο όρος Κεφτιού, που δηλώνει το όνομα μιας χώρας, εμφανίζεται σε μια σειρά αιγυπτιακών μαρτυριών … Η χώρα αυτή, …, ταυτίστηκε με την Κρήτη, όταν ο Evans ανακάλυψε στην Κνωσό τοιχογραφίες και αντικείμενα παρόμοια με τις αιγυπτιακές παραστάσεις που συνοδεύονται με το όνομα Κεφτιού• … Η ταύτιση αυτή, αν και συχνά αμφισβητήθηκε από ανατολιστές, οι οποίοι στη θέση της Κρήτης πρότειναν την Κιλικία, τη συριακή ακτή ή την Κύπρο, έγινε δεκτή από την πλειονότητα των αιγυπτιολόγων, από τον Ed. Meyer και ύστερα*.» Treuil *et al*. 1996, 337, 342.
[12] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 35.
[13] Η ονομασία οφείλεται στην Εφύρα, το ομηρικό όνομα της τοποθεσίας Κοράκου της Κορινθίας, όπου βρέθηκαν για πρώτη φορά δείγματα. Βλ. Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 71.
[14] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 71, επίσης Treuil *et al.* 1996, 449.

συχνότερες επαφές ή απλώς τη δημιουργία μιας κοινής[15]. Στην ίδια περίοδο η ηπειρωτική Ελλάδα αρχίζει να ασκεί επιρροή σε μερικούς οικισμούς στις Κυκλάδες, όπως είναι η Δήλος και η Φυλακωπή της Μήλου[16]. Μόνο μετά τα μέσα του 14ου αι. ΠΚΕ η μυκηναϊκή ισχύς επιβάλλεται σε όλη την επικράτεια, κατακτά το ανάκτορο της Κνωσού και μονοπωλεί τις ανταλλαγές με την Εγγύς Ανατολή και την Αίγυπτο. Ο μινωικός χαρακτήρας στη ζωγραφική, με τα φυσιοκρατικά μοτίβα χάνεται και η τέχνη αποκτά «ένα σχηματικό, εμβληματικό και στατικό εκφραστικό τρόπο», όπως δείχνει η απεικόνιση των ταυροκαθαψίων στην Τίρυνθα και τα αυστηρά δομημένα θαλάσσια και φυτικά μοτίβα στους ελλαδικούς τρίωτους ανακτορικούς αμφορείς[17]. Παράλληλα, η ύπαρξη διαφορετικών κοινωνικών δομών υπαγορεύει και νέες θεματικές στην τέχνη, όπως τις εικόνες πολιορκίας και μάχης, που βρίσκουμε στις τοιχογραφίες της Πύλου και το ανάγλυφο αργυρό ρυτό των λακκοειδών τάφων των Μυκηνών[18]. Κατά την ΥΕ ΙΙΙ Γ περίοδο παρατηρείται εξαφάνιση των Κυπριακών τύπων αγγείων και κυριαρχία αγγείων του ρυθμού της ΥΕ ΙΙΙ Γ1 φάσης, που εισάγονται από την Ελλάδα ή κατασκευάζονται επιτόπου. Από τα αρχαιολογικά ευρήματα αποδεικνύεται ότι η Κύπρος ήταν μάλλον το τελευταίο προπύργιο των Μυκηναίων προς τα ανατολικά[19].

«Έτσι, η μυκηναϊκή Ελλάδα, δεν ίδρυσε αυτοκρατορία. Άσκησε ισχυρή επιρροή, άμεση ή έμμεση, από τη Σαρδηνία ως τον Ορόντη, από τη Μακεδονία ως το Νείλο, αλλά δεν άσκησε ποτέ πολιτική ηγεμονία. Αφού άντλησε από την Κρήτη, από την Εγγύς Ανατολή, ακόμη και από την Ευρώπη, τους παράγοντες της βαθιάς πολιτιστικής μεταβολής, … και αφού τους αφομοίωσε, η ηπειρωτική Ελλάδα παρέμεινε σχετικά ανεπηρέαστη από ξένες πολιτιστικές επιδράσεις, ενώ παράλληλα οι οικονομικές επαφές με το εξωτερικό είχαν ζωτική σημασία για την ανάπτυξη και τη λειτουργία των ανακτορικών κέντρων. Και όταν οι επαφές αυτές διαταράχθηκαν ή διακόπηκαν, τότε το ανακτορικό σύστημα κατέρρευσε»[20].

Η 2η χιλιετία ΠΚΕ, που το ξεκίνημά της προοιώνιζε την επερχόμενη κορύφωση του πολιτισμού του χαλκού, εξέπνευσε σε κλίμα πολιτισμικής οπισθοδρόμησης. Στα τέλη του 12ου αι. αρχίζει μια περίοδος ύφεσης, που θα διαρκέσει ως τον 8ο αι. ΠΚΕ. Οι σχέσεις ανάμεσα στους μεσογειακούς «εταίρους» –Αιγαίο, Ανατολία, Κύπρο, Εγγύς Ανατολή, Αίγυπτο- υποβαθμίζονται δραματικά αλλά δεν εκμηδενίζονται. Παρά την κατάρρευση των ανακτορικών κέντρων οικονομικής και στρατιωτικής ισχύος, οι ανταλλαγές, αν και μειωμένες, συνεχίζονται, όπως δείχνουν τα αρχαιολογικά ευρήματα στη «γέφυρα» Κυκλάδες, Κρήτη, Δωδεκάνησα, Κύπρος, μεταξύ Ελλάδας και Ανατολής. Συγχρόνως, ο κλονισμός από την καταστροφή υπήρξε κατά έναν περίεργο τρόπο μια τόνωση. Η τέχνη της κατασκευής κεραμικής επί του ταχύστροφου τροχού επιβίωσε, και τα πήλινα αγγεία συνέχισαν να διακοσμούνται με στιλπνή βαφή κατά μία παραλλαγή του μυκηναϊκού ρυθμού. Εξάλλου, κατά την διάρκεια του 12ου αι. ΠΚΕ. υπάρχει μια σημαντική αναβίωση στην ποιότητα της διακόσμησης των αγγείων, όχι μόνο σε περιοχές όπως η Πελοπόννησος, όπου είχαν καταστραφεί τα μυκηναϊκά κέντρα, και όπου η αναβίωση θα μπορούσε να αποδοθεί στην τόνωση από την παρείσφρηση νέου στοιχείου στον πληθυσμό, αλλά ακόμα και σε περιοχές όπου κατέφυγαν Μυκηναίοι πρόσφυγες, όπως οι Κυκλάδες. Η αναγέννηση όμως αυτή υπήρξε βραχύβια και γρήγορα εξαφανίστηκε. Η ανάπτυξη του

[15] Treuil *et al*. 1996, 566.
[16] Treuil *et al*. 1996, 464.
[17] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 70, 109.
[18] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά*. 1999, 108.
[19] Treuil *et al*. 1996, 468.
[20] Treuil *et al*. 1996, 471.

πρωτογεωμετρικού ρυθμού από τις στάχτες του υπομυκηναϊκού, περί τα μέσα του 11ου αι. ΠΚΕ, σημειώνει την αρχή της μακράς εξέλιξης που τελικά οδηγεί στα επιτεύγματα της αρχαϊκής και κλασικής Ελλάδας[21].

Φαίνεται, λοιπόν, πως η έντονη άμιλλα για οικονομική υπεροχή και πλουτισμό ενθάρρυναν το εμπόριο και τις επικοινωνίες μεταξύ των λαών και, κατ' επέκταση, την ανάπτυξη της τέχνης, μια και μέσα από την απόκτηση έργων τέχνης και ειδών πολυτελείας, όπως θα λέγαμε σήμερα, μπορούσαν οι ηγεμόνες να επιδεικνύουν την κοινωνική και πολιτιστική τους υπεροχή.



Εικ. 3: Κούρος Αναβύσσου, περίπου 530 ΠΚΕ.

Περιγράφοντας το Ιδανικό

Περιγράφοντας το ιδανικό, θα συγκρίνουμε δύο γλυπτά, χαρακτηριστικά το καθένα για την εποχή του. Το πρώτο είναι ο Κούρος της Αναβύσσου, φιλοτεχνημένο γύρω στο 530 ΠΚΕ, που ανήκει στην αρχαϊκή εποχή (700-480 ΠΚΕ). Το δεύτερο είναι ο Διαδούμενος του Πολύκλειτου, ελληνιστικό μαρμάρινο αντίγραφο (του 100 ΠΚΕ) που απομιμείται χάλκινο έργο του Πολυκλείτου του 440-420 ΠΚΕ, και ανήκει στους ώριμους κλασικούς χρόνους (450-425 ΠΚΕ).

Στον Κούρο της Αναβύσσου βλέπουμε έναν όρθιο, γυμνό, νεαρό άντρα. Το πρόσωπό του είναι σε σχήμα U. Τα μάτια είναι οριζόντια και ανοιχτά, με το βλέμμα προσηλωμένο εμπρός, και τοξωτά φρύδια. Το στόμα είναι και αυτό οριζόντιο με ένα αδιόρατο χαμόγελο, που τονίζει τα ζυγωματικά. Τα αυτιά είναι ελαφρώς προτεταμένα και ελικόσχημα. Το μέτωπο είναι χαμηλό. Φέρει πλούσια μακριά κόμη με έντονη διακόσμηση στο μέτωπο. Οι ώμοι του είναι κυρτοί και τα χέρια τεντωμένα και κολλημένα στα πλευρά και τους γοφούς με σφιγμένες γροθιές. Τα πόδια είναι λίγο ανοικτά, με προβολή του αριστερού ποδιού, ώστε να μοιάζει ως να βαδίζει.

Το άγαλμα του κούρου χαρακτηρίζεται από τα γνωρίσματα εκείνα που ονομάζονται δαιδαλικά[22]: οροφωτή φενάκη[23] στα μαλλιά, απουσία βάθους, επίπεδο κρανίο επάνω κ.λπ. Οι διαστάσεις και η διάρθρωση του σώματος πλησιάζουν τις φυσικές[24] και οι ανατομικές λεπτομέρειες του σώματος αποδίδονται πιο φυσιοκρατικά (χέρια λίγο απομακρυσμένα από το σώμα και πιο σωστά τοποθετημένα), χαρακτηριστικά της πλαστικής του 6ου αι. ΠΚΕ.[25].

[21] Hood 1993, 293.

[22] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 74.

[23] «Οροφωτή φενάκη» είναι ο όρος με τον οποίο περιγράφουμε την απόδοση της κόμης ως άκαμπτης περούκας, πιθανώς επηρεασμένη από την αντίστοιχη αρχαίων αιγυπτιακών αγαλμάτων. Βλ. Κοκκορού-Αλευρά 1995, 73.

[24] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά.* 1999, 158.

[25] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 88.

Επίσης, παρατηρούμε ότι το γλυπτό υπακούει στους νόμους της αρχαϊκής πλαστικής[26]. Κατ' αρχήν η μορφή πειθαρχεί στο νόμο της μετωπικότητας, καθώς υπάρχει απόλυτη αναλογία (συμμετρία) μεταξύ των ανατομικών λεπτομερειών των δύο ίσων μερών, που λαμβάνονται, αν φέρουμε έναν νοητό κατακόρυφο άξονα στο κέντρο της. Επίσης εύκολα αναγνωρίζουμε την τυποποιημένη μορφή ενός κούρου. Νέος, όμορφος, δυνατός και ρωμαλέος, αποτελεί «την πρότυπη, ιδεώδη, ανδρική μορφή της εποχής του»[27]. Έπειτα, παρατηρούμε ότι οι επιμέρους ανατομικές λεπτομέρειες αποδίδονται σχηματικά και όχι νατουραλιστικά. Για παράδειγμα, το κάτω μέρος των οφθαλμών είναι σχεδόν ευθύγραμμο και το επάνω βλέφαρο είναι καμπύλο. Η περιοχή της κοιλιακής χώρας περιγράφεται από έναν νοητό ρόμβο που αποτελείται από τις γραμμές του θωρακικού διαφράγματος, που σχηματίζουν μια οξεία κορυφή, και τους ευθύγραμμους βουβωνικούς αύλακες κ.λπ. Τέλος, διακοσμητικά στοιχεία ανακαλύπτουμε κυρίως στην κόμη.



Εικ. 4: Ο Διαδούμενος του Πολυκλείτου, περίπου 440-420 ΠΚΕ.

Στον Διαδούμενο του Πολύκλειτου βλέπουμε έναν γυμνό νέο άνδρα. Το κεφάλι του είναι γερμένο προς τα δεξιά, φέρει κοντή πλούσια κόμη και φοράει την ταινία της νίκης των αθλητών. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του δείχνουν σοβαρότητα και είναι χαλαρά, όπως άλλωστε χαλαρό είναι και το υπόλοιπο σώμα του. Τα χέρια του δείχνουν έντονη ανοδική κίνηση (πιθανώς δένει το υφασμάτινο διάδημα στο κεφάλι του). Η γράμμωση των μυών είναι καθαρή και τονισμένη. Στηρίζεται στο δεξί του πόδι ενώ το αριστερό, με λυγισμένο το γόνατο, πατάει πίσω στα ακροδάχτυλα.

Στο γλυπτό αυτό απαντώνται τα τυπικά χαρακτηριστικά των ώριμων κλασικών χρόνων (450-425 ΠΚΕ). Διακρίνεται για την πλαστικότητά του, τονίζεται ο όγκος του σώματος και δίνεται έμφαση στην κίνηση[28]. Παρατηρούμε ότι το δεξί ισχίο είναι υψηλότερα από το αριστερό ενώ ο δεξιός ώμος είναι ελαφρά χαμηλότερα από τον αριστερό. Αυτός είναι ο χιασμός των κινήσεων, γνωστός με τον όρο *contrapposto*[29], χαρακτηριστικό του «αυστηρού ρυθμού» των πρώιμων κλασικών χρόνων (480-450 ΠΚΕ). Ως έργο του Πολυκλείτου, φέρει όλα εκείνα τα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τον γλύπτη: μαθηματική ακρίβεια στις αναλογίες του σώματος[30], χαμηλό ανάγλυφο μαλλιών, ευρείς και δυνατοί ώμοι, τονισμένο και καθαρό σχέδιο μυών[31].

Συγκρίνοντας τα δύο έργα, παρατηρούμε τα εξής. Και τα δύο παριστάνουν νέους, γυμνούς, ρωμαλέους άνδρες, με αθλητικό κορμί, στο τέλος της εφηβείας τους. Εδώ τελειώνουν, όμως, οι

---

[26] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 83.

[27] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 83.

[28] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά.* 1999, 173.

[29] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 170.

[30] Ο Πολύκλειτος επινόησε ένα σύστημα, γνωστό ως «Κανών», από το όνομα μιας σχετικής πραγματείας που έγραψε αλλά και του αγάλματος που κατασκεύασε με βάση την πραγματεία αυτή, και που είναι σήμερα γνωστό ως «Δορυφόρος» (Κοκκορού-Αλευρά 1995, εικ. 215). Βλ. Κοκκορού-Αλευρά 1995, 193 και Παπαγιαννοπούλου *κ.ά.* 1999, 174.

[31] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 193.

βασικές τους ομοιότητες. Στο πρώτο άγαλμα έχουμε κάποια στοιχεία φυσικότητας και κίνησης, όμως παραμένει μια βαριά, αυστηρά οργανωμένη μορφή με βάση τον κατακόρυφο και τους οριζόντιους άξονες, με όλα τα μέρη του σώματος σε ένα επίπεδο, χωρίς προοπτική[32]. Αντίθετα, στο δεύτερο έχουμε πολύ περισσότερα φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά, έντονη κίνηση και τρισδιάστατη κάλυψη του χώρου. Το βλέμμα δεν είναι προσηλωμένο εμπρός, όπως στον Κούρο, αλλά πιο βαθύ και εσωτερικό. Το μειδίαμα του Κούρου έχει δώσει την θέση του σε μια χαλαρή και σοβαρή έκφραση.

Κλείνοντας, θα πρέπει να τονίσουμε, ότι οι διαφορές, που παρουσιάζουν τα δύο αυτά έργα, αντανακλούν τις διαφορές στα ιδεώδη της εποχής που φιλοτεχνήθηκαν. Κατά την αρχαϊκή εποχή οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν να φτιάξουν έργα αληθοφανή και ωραιοποιημένα, πιστεύοντας ότι οι θεότητες είχαν μορφή και ιδιότητες ανθρώπινες και θέλοντας τα έργα τους να αποδίδουν ως ιδεώδη τα ιερά αρχέτυπα[33]. Αντίθετα, στην ώριμη κλασική εποχή έχουμε, όπως θεωρεί η Κοκκορού-Αλευρά «… *πρότυπες, ιδεατές, ολύμπιες μορφές, που ενσαρκώνουν την εσωτερική ισορροπία και την αρμονική σχέση του ατόμου – υπεύθυνου πολίτη με την κοινότητα, δίνοντας υλική υπόσταση στα ιδεώδη και στα μέτρα συμπεριφοράς των πολιτών*»[34].

Στην Κεραμική



Εικ. 5: Μελανόμορφος αττικός αμφορέας του ζωγράφου του Άμαση, περίπου 540 ΠΚΕ.

Ο μελανόμορφος ρυθμός είναι μια τεχνική αγγειογραφίας, που εφευρέθηκε από τους αγγειογράφους της μέσης πρωτοκορινθιακής περιόδου (690-650 ΠΚΕ.) και τελειοποιήθηκε από τους αττικούς αγγειογράφους του 6ου αι. ΠΚΕ.[35]. Το σώμα του αγγείου παραμένει στο χρώμα

[32] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 88.
[33] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά.* 1999, 158.
[34] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 181.
[35] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 78.

του πηλού και η διακόσμηση γίνεται με μελανή σκιαγράφηση για να αποδοθούν οι μορφές[36], ενώ οι λεπτομέρειες χαράσσονταν πριν το ψήσιμο με οξύ εργαλείο που απομάκρυνε το μαύρο γάνωμα στα σημεία της χάραξης[37]. Στον ερυθρόμορφο ρυθμό, που χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον ζωγράφο του Ανδοκίδη στην Αθήνα γύρω στο 525 ΠΚΕ[38], η τεχνική είναι ακριβώς η αντίστροφη του μελανόμορφου. Εδώ το αγγείο βάφεται μαύρο, ενώ οι μορφές παραμένουν ανοιχτόχρωμες –στο χρώμα του πηλού– και οι λεπτομέρειες αποδίδονται σχεδιαστικά[39]. Χρησιμοποιώντας τα παραδείγματα των αγγείων που παραθέτουμε, ευθυγραμμιζόμαστε με την άποψη του Πλάντζου ότι «ο ερυθρόμορφος ρυθμός, αν και βασισμένος, όπως και ο μελανόμορφος, σε σχεδιαστικές συμβάσεις, ευνοεί τη φυσιοκρατική απόδοση των θεμάτων του»[40].



Εικ. 6: Αττικός ερυθρόμορφος αμφορέας του Ευθυμίδη, περίπου 510-500 ΠΚΕ

Στην εικόνα 5 βλέπουμε έναν μελανόμορφο αττικό αμφορέα του ζωγράφου του Άμαση –ενός από τους μεγαλύτερους αγγειογράφους της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας– φιλοτεχνημένο γύρω στο 540 ΠΚΕ Διακρίνουμε τον θεό Διόνυσο να στέκεται απέναντι σε δύο σφιχταγκαλιασμένες Μαινάδες[41]. Και οι τρεις μορφές έχουν σχεδιαστεί κατά τομή. Το έδαφος της σκηνής είναι η απλή ευθεία γραμμή, στην οποία πατούν οι μορφές. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι υπάρχει λιτότητα στις κινήσεις των μορφών και στην έκφραση του προσώπου τους. Αυτό συμβαίνει, γιατί η άκαμπτη τεχνική της εγχάραξης εμποδίζει την εκφραστικότητα και την φυσική κίνηση του σώματος.



Εικ. 7: Δίγλωσσος αμφορέας του ζωγράφου του Ανδοκίδη. Μελανόμορφη όψη με την μελανόμορφη παράσταση, περίπου 510 ΠΚΕ.

Στην εικόνα 6 βλέπουμε έναν αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα του Ευθυμίδη, φιλοτεχνημένο περί το 510-500 ΠΚΕ Απεικονίζεται ο Έκτορας να παίρνει τα όπλα του για την μάχη από κάποιον, παρουσία του γέροντα Πριάμου[42]. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων σχηματίζονται με λεπτές πυκνές γραμμές και καταλήγουν σε ζιγκ-ζαγκ. Ούτε σε αυτήν την παράσταση υπάρχει βάθος χώρου,

[36] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά.* 1999, 231.
[37] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 99.
[38] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 105.
[39] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά.* 1999, 249.
[40] Παπαγιαννοπούλου *κ.ά.* 1999, 250.
[41] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 102.
[42] Κοκκορού-Αλευρά 1995, 107.

όμως οι μορφές δείχνουν να έχουν περισσότερο όγκο.

Στις εικόνες 7 και 8, τέλος, βλέπουμε τις δύο όψεις ενός δίγλωσσου αμφορέα του ζωγράφου του Ανδοκίδη, φιλοτεχνημένο γύρω στο 510 ΠΚΕ. Σε αυτού του είδους τα αγγεία, ιδιαίτερα σε εκείνα που το θέμα της παράστασης είναι το ίδιο και στις δύο πλευρές –όπως το εικονιζόμενο– μπορούμε πιο εύκολα να διακρίνουμε τα πλεονεκτήματα της ερυθρόμορφης τεχνικής. Το θέμα της παράστασης είναι ο Ηρακλής ξαπλωμένος σε ανάκλιντρο και απέναντί του η προστάτιδα θεά Αθηνά[43].

Στην πλευρά με την μελανόμορφη παράσταση υπάρχουν άλλες δύο αντρικές μορφές. Εδώ γίνονται πλέον εύκολα αντιληπτές μερικές από τις δυνατότητες που είχε η ερυθρόμορφη τεχνική. Αρχικά, αποδίδονται οι ανθρώπινες μορφές στο «φυσικό» χρώμα του δέρματος. Αυτό βοηθάει στην μεγαλύτερη εκφραστικότητα των προσώπων και των κινήσεων. Για παράδειγμα, στην ερυθρόμορφη παράσταση διακρίνουμε την θεά Αθηνά να χαμογελά και να προσφέρει όλο χάρη ένα άνθος στον Ηρακλή, λεπτομέρειες που χάνονται στην μελανόμορφη παράσταση. Κατόπιν, με την χρησιμοποίηση πινέλων διαφορετικού πάχους αποδίδονται γραμμές λεπτότερες ή παχύτερες, υπογραμμίζοντας έτσι με διαφορετική ένταση τις λεπτομέρειες. Τέλος, με την χρήση αραιωμένου γανώματος για την παράσταση των μαλλιών, το τρίχωμα του κορμού, την απόδοση των μυών (λ.χ. η γενειάδα του Ηρακλή), και με την σχεδίαση ανάγλυφων γραμμών στα περιγράμματα των μορφών, επιτυγχάνονταν μεγαλύτερη φυσικότητα.



Εικ. 8: Η ερυθρόμορφη όψη του αγγείου της εικ. 7.

Καταλήγουμε έτσι στο συμπέρασμα ότι με τον ερυθρόμορφο ρυθμό έχουμε τα πρώτα βήματα προς τον «ιλουζιονισμό», την απεικόνιση δηλαδή της φύσης σε μια επίπεδη επιφάνεια με τέτοιον τρόπο ώστε να δημιουργείται η εντύπωση του τρισδιάστατου (το βάθος του χώρου και του πλαστικού όγκου των αντικειμένων). Αργότερα, ειδικά, κατά την διάρκεια των κλασικών χρόνων, οι σχεδιαστικές συμβάσεις εκλείπουν. Οι μορφές απεικονίζονται με μια ποικιλία από νέες, ελεύθερες στάσεις, λοξές (τριών τετάρτων και όχι κατά τομή) και τοποθετούνται για πρώτη φορά σε διαφορετικό ύψος στο πεδίο της παράστασης, οι οποίες σε συνδυασμό με προοπτική σμίκρυνση και σκίαση δίνουν μια διάσταση χώρου[44]. Δόθηκε δηλαδή στους αγγειογράφους η ευκαιρία να ζωγραφίζουν πιο ελεύθερα, ώστε η τέχνη τους να πλησιάζει περισσότερο τη ζωγραφική.

Βιβλιογραφία

Γιαννόπουλος Ι., Κατσιαμπούρα, Γ., Κουκουζέλη, Α. 2000. *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό*,: *Σημαντικοί Σταθμοί του Ελληνικού Πολιτισμού*, τόμ. Β΄, Πάτρα: ΕΑΠ.
Hood, S. 1993. *Η Τέχνη στην Προϊστορική Ελλάδα*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.

[43] Συλλογικό 1971, 378.
[44] Γιαννόπουλος *κ.ά.* 2000, 167.

Κοκκορού-Αλευρά, Γ. 1995. *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη Ιστορία (1050-50 ΠΚΕ)*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
Παπαγιαννοπούλου, Α., Πλάντζος, Δ., Σουέρεφ, Κ. 1999. *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες: Προϊστορική και Κλασική Τέχνη*, τόμ. Α΄, Πάτρα: ΕΑΠ.
Συλλογικό 1971. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Β΄ (Αρχαϊκός Ελληνισμός), Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
Treuil, R., Darcque, P., Poursat, J.-C., Touchais, G. 1996. *Οι Πολιτισμοί του Αιγαίου*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG